

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La chimera del realismo. Anna Banti

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/20084> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This is an author version of the contribution published on:

Questa è la versione dell'autore dell'opera:

Beatrice Manetti, *La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema*, in
«Paragone Letteratura», a. LX, terza serie, n. 81-82-83 (714-716-718),
agosto-dicembre 2009, pp. 176-183

The definitive version is available at:

La versione definitiva è disponibile alla URL:

<http://www.paragone.it/index.asp>

Anna Banti è nata insieme al cinema - 27 giugno 1895, sei mesi prima che il treno dei fratelli Lumière facesse il suo ingresso ‘virtuale’ nella gare de La Ciotat e quello reale dentro il nuovo secolo. Troppo tardi perché un’intellettuale dalla curiosità vorace come lei potesse non solo ignorare, ma evitare di interrogarsi su quella incerta arte agli esordi e sulle sue conseguenze sulla cultura, il costume, le modalità del narrare. Troppo presto perché la sua adolescenza si impregnasse di quella chimera capace di sostituirsi alla realtà, come sarebbe stato invece per la generazione successiva, che al cinema ha chiesto, e dal cinema ha ottenuto, di soddisfare ‘un bisogno di spaesamento, di proiezione della [propria] attenzione in uno spazio diverso, un bisogno che credo corrisponda a una funzione primaria dell’inserimento nel mondo, una tappa indispensabile d’ogni formazione’ (Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 2005).

Eppure anche la Banti è cresciuta nella fastosa mistificazione dello star system hollywoodiano degli anni Venti e Trenta; anche lei si è nutrita di quell’altra mistificazione, più approssimativa e autarchica, della commedia alto-borghese di calco americano e delle pellicole di genere storico sostenute, anche finanziariamente, dagli organi del regime fascista. E anche lei, a tempo debito, ha scritto la sua ‘autobiografia di una spettatrice’. Si tratta di un saggio apparso su ‘Paragone Letteratura’ nell’agosto 1950 – data non casuale – e intitolato *Neorealismo nel cinema italiano* – titolo che di casuale ha ancora meno. Giustamente Guido Fink, in uno studio pionieristico sul rapporto tra Anna Banti e il cinema, scrive che quel saggio ‘offre in realtà molto più di quanto il titolo prometta’ (Guido Fink, *Il cinema: i ‘cimeli pallidissimi’*, in *L’opera di Anna Banti*, Atti, Firenze, Olschki, 1997): dietro il tono didascalico dell’intestazione, la scrittrice parla infatti di sé, del plumbeo stallo cinematografico che ha fomentato la sua frustrazione di spettatrice negli ultimi anni di guerra insieme alle opposte propagande americana e nazi-fascista, fino all’apparizione del tutto inattesa, scioccante e gratuita come un miracolo, di *Roma città aperta*. Dove ‘finalmente qualcuno raccontava i fatti nostri semplicemente, legando una cronaca sciagurata di inermi sopraffatti, cogli umani motivi della paura, del dolore, dell’odio: concedendo pochissimo all’ornamento, facendo centro con tanta schiettezza che ognuno di noi si sentiva chiamato e spiegato’, come si legge in *Neorealismo nel cinema italiano*, ora nel volume *Cinema*, pubblicato

dalla Biblioteca di Proporzioni della Fondazione Longhi per la cura di Maria Carla Papini, che ha raccolto e introdotto le recensioni e i saggi cinematografici della scrittrice.

Come sempre quando mette mano a uno scritto autobiografico, la Banti si racconta in modo dissimulato, criptico, reticente, zigzagante lungo le linee di innumerevoli dislocazioni dell'io. E però rivelatorio. Non tanto, come accade in Calvino, per capire che tipo di spettatrice sia stata, ma che tipo di critica sarà. Perché Anna Banti critica cinematografica nasce in questo momento, su queste pagine, nell'anno di disgrazia 1950 in cui il neorealismo, dopo aver lasciato intravedere una rivoluzione sociale e un nuovo linguaggio d'arte, sta ormai dimostrando di aver mancato le proprie promesse. Se *Roma città aperta* era stata la cometa della rinascita, *Paisà* aveva confermato come non possa esserci 'sincero e puro realismo senza una spinta ideale di riscatto, qualcosa come una vocazione della coscienza e del cuore a cui potremmo ridurre quella che fu, e ancora oggi è, resistenza'. Due miracoli, appunto. Ma quando gli 'sciuscià' di De Sica sognano di comprare un cavallo bianco, quando i vagabondi di Milano volano sulle guglie del Duomo cavalcando delle scope, insomma, quando il surrealismo fiabesco di Zavattini 'contamina' di magia la nudità e crudezza della rappresentazione, allora l' 'autentico patimento, [la] voce schietta di fatti e volti, [il] senso di universale pietà' si diluiscono in 'simpatia carezzevole, clima patetico, ricerca di effetti sentimentali'. E il neorealismo, appena nato, ha già cominciato ad agonizzare.

Riletto oggi, *Neorealismo nel cinema italiano* appare come la matrice di una speranza e di una delusione, di una ricerca e di una nostalgia destinate a segnare fino alla fine la lunga militanza di spettatrice professionista di Anna Banti. Militanza che corre parallela alla scrittura creativa e alla saggistica letteraria per oltre vent'anni - prima timidamente, con quattro articoli usciti su 'Paragone Letteratura' dal febbraio all'agosto 1950, poi in maniera più continuata e con un piglio più professionale su 'L'Approdo' e 'L'Approdo letterario', nella rubrica 'Il cinema' firmata dal gennaio-marzo 1952 al dicembre 1977.

In venticinque anni di ricognizioni da una sala all'altra, con rare, svogliate incursioni nei festival maggiori e più frequenti 'vacanze' di aggiornamento a Parigi, la Banti vede passare sullo schermo i nuovi astri nascenti del cinema italiano, da Fellini e Antonioni a Bellocchio e Pasolini, le impetuose *nouvelles vagues* francese e polacca, gli eredi della grande tradizione nordica (l'articolo su Bergman, dell'aprile-giugno

1960, è un vero e proprio saggio monografico, per quanto in miniatura). E alla recensione tradizionalmente intesa, dalle cui regole implicite scarta di continuo con il pudore di chi teme di non possedere la strumentazione adeguata e l'insofferenza di chi guarda un film per vedere oltre il cinema, affianca riflessioni a largo raggio sul rapporto tra cinema e televisione, sul film storico, sulla recitazione, sul doppiaggio. Ma sempre, si occupi dell'esordio di un giovane di talento (il Bellocchio dei *Pugni in tasca*, il Polanski del *Coltello nell'acqua*) o allarghi lo sguardo alle influenze reciproche tra cinema e letteratura, tracci un bilancio della produzione degli anni Cinquanta o affronti i tumultuosi cambiamenti dei decenni successivi, Anna Banti si muove, ragiona e giudica nel cono di luce di quel remoto *Ur-text* del 1950: inseguendo, cioè, la chimera del realismo.

Nella sua introduzione al volume, Maria Carla Papini insiste giustamente sulla 'valenza etica e sociale' in base alla quale la Banti giudica 'l'approccio alla realtà' dell'opera d'arte in genere e di quella cinematografica in particolare, trasformando 'la lettura del testo cinematografico' nel 'tramite all'espressione di quell'impegno che mai si era voluto apertamente dichiarare nelle sue opere narrative'. Un presupposto che però diventa talvolta pregiudizio; e una lettura 'impegnata' che tende in altri casi a irrigidirsi in rigore normativo. Come se la Banti chiedesse al cinema una dedizione totale alla realtà, una capacità infallibile di cogliere i suoi impalpabili 'momenti di essere', un'immediatezza di messaggio, una robustezza di contenuti, il tutto unito a un'inflexibile 'ascesi' espressiva, che difficilmente avrebbe preteso dalla letteratura e meno che mai avrebbe praticato nella propria letteratura.

Una delle conseguenze più eclatanti di questo rigore (o furore) stilistico-ideologico è la sua ostinata incomprensione della grandezza di Fellini: stroncato fin da *I vitelloni*, 'dove il racconto procede artificioso, allacciando faticosamente l'uno all'altro gli anelli di una catena narrativa in cui ogni episodio tende a staccarsi e a mala pena si affida alla macchietta, alla solita battuta di spirito: quando ci riesce'. Riabilitato con riserva nel 1960, in virtù della 'disgustata pietà' con cui il regista riesce a rappresentare nella *Dolce vita* 'gli spassi della più frolla *café society*'. E di nuovo ricacciato nel purgatorio dei neodecadenti o neobarocchi – forse la categoria di registi più invisa alla Banti critica cinematografica, basti pensare alla sua malcelata idiosincrasia per Visconti – dopo la visione di *Giulietta degli spiriti* nel 1965 e la caduta definitiva, quattro anni dopo, di *Fellini Satyricon*, irrevocabilmente 'colpevole' di alimentare 'con audacie (d'altronde assai modeste) l'attuale insaziata curiosità sul sesso, sulla droga e sulle loro

possibili implicazioni [...] con una temeraria allusione all'inferno dantesco: ultima dissacrazione della colpa del castigo, della poesia'.

Qualcosa di analogo incrina anche la sua lunga fedeltà ad Antonioni, inaugurata dalla sorpresa suscitata in lei dalla *Signora senza camelie*, nella cui recensione risuonano due delle parole-feticcio di Anna Banti: 'Ecco un motivo che, senza pedanterie moralistiche, si pone al centro di un problema *morale* di precisa attualità. Il racconto [...] si presenta bene all'esame del *verosimile*: l'esame, appunto, che il fatto di cronaca vera supera tanto difficilmente' (corsivi miei). Ma basta che il regista si lasci solo sfiorare dal 'morbo' esistenzialista o tentare dalle gelide sirene dell'intellettualismo, come nel *Grido* e nell'*Avventura*, o che si inoltri nella sperimentazione stilistica sul colore, come in *Deserto rosso*, e l'antico credito viene precipitosamente e seccamente chiuso. Per la Banti, insomma, lo spettacolo cinematografico è fedeltà al verosimile, impegno incessante nella sua decifrazione, anche intrattenimento, certo, ma sempre guidato dal rigore morale. In una parola, la stessa che campeggiava al centro del saggio su *Neorealismo e cinema italiano*: resistenza.

Ma come in certi casi il cinema e la critica intesi come luoghi privilegiati dell'*engagement* (parola che altrove la Banti si sarebbe forse guardata bene dall'usare) riducono la prospettiva dello sguardo, in altri la aprono. E spingono l'autrice a scartare di continuo dalle tappe obbligate del rituale recensorio – trama, regia, recitazione, ambientazione, giudizio finale – per far entrare nel discorso critico considerazioni più vaste di sociologia, politica, costume, a testimonianza della sua precoce consapevolezza della straordinaria capacità comunicativa della nuova arte e del suo impatto sull'immaginario e sulle abitudini di vita di un pubblico ormai di massa. La recensione a *Les tricheurs* di Marcel Carné, del gennaio-marzo 1959, è poco più che lo spunto per tratteggiare il ritratto di una nuova generazione di giovani borghesi ribelli: '*angry men* e *teddy boys*', 'ragazzi e ragazze in *blue jeans*' che si bruciano spensieratamente nelle strade di St. Germain-des-Prés, trasformato in 'un college infernale dove solo infernali ragazzi circolano e tentano di svagarsi combinando bevute di scotch e ginnastica erotica', nell'attesa inconsapevole di diventare a propria volta ex ribelli, ma ancora borghesi, esattamente come i loro genitori.

Non è che la Banti affronti il cinema da un punto di vista sociologico per una precisa scelta di metodo o per una presa di posizione ideologica (semmai, a guidarla, è il suo inflessibile radar di moralista). Semplicemente, capisce assai presto che il cinema

sta diventando non più solo una forma d'arte, e neppure uno strumento di intrattenimento privilegiato dall'industria culturale, ma un vero e proprio fenomeno sociale. La sua precoce attenzione al fenomeno del divismo, testimoniata da un articolo del gennaio-marzo 1953 sulle grandi star americane degli anni Venti e Trenta, si acuisce e si affina nel corso degli anni successivi, fino a riconoscere nei volti-icona di James Dean e Marlon Brando, Sophia Loren e Brigitte Bardot 'gli esemplari a cui la gioventù occidentale si conforma [...] vagheggiandosi, affidandogli un'ispirazione, un bisogno di esprimersi in bellezza' – osservazioni che suonano in perfetta e forse non del tutto casuale sintonia con gli interventi di critici e scrittori che Aristarco andava pubblicando in quegli stessi anni su 'Cinema nuovo' (poi raccolti, a cura dello stesso Aristarco, nel volume *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Bari, Dedalo, 1983), con le riflessioni di Adorno e Horkheimer. sui rapporti di potere nell'industria culturale di massa e con gli studi di Edgar Morin sulle star.

Da narratrice, la Banti vi aggiunge qualcosa di più: una sensibilità spiccata per la scena di vita, un terzo occhio puntato sulla sala e i suoi dintorni invece che sullo schermo. Forzando un po' i termini, potremmo definirlo un gusto romanzesco per il 'paratesto sociale' del film. Quante sue recensioni cominciano con la descrizione degli spettatori in fila al botteghino, con le reazioni della gente in sala, con i commenti del pubblico orecchiati all'uscita - tutti pretesti per strappare il film a una visione da laboratorio e farlo reagire con la vita, per spostarlo dal recinto angusto degli addetti ai lavori al contesto della sua 'naturale' ricezione.

Il che non significa insensibilità alle qualità stilistiche del testo filmico o inconsapevolezza della specificità del linguaggio cinematografico. A differenza di molti altri letterati recensori, ad esempio, la Banti evita accuratamente la trappola del confronto e dalla valutazione parallela tra cinema e letteratura. È, questa, una delle questioni più delicate, e più diversamente dibattute, della natura della sua militanza cinematografica. 'Può [...] stupire – scrive Guido Fink - che la letteratura non avesse affatto una posizione predominante nel discorso sul cinema di Anna Banti', nonostante 'le fonti narrative [fossero] sempre presenti, e permett[essero] di valutare un fallimento di Patroni Griffi (*Addio, fratello crudele!*) e un paio di relative riuscite di Mauro Bolognini (*Madamigella di Maupin, Bubu*). Ma il più delle volte queste storie, e altre, erano diventate immagini, più o meno pallide, e la loro origine si perdeva in una nebbia indistinta' (Guido Fink, *Il cinema: i 'cimeli pallidissimi'*, cit.). All'opposto, Maria Carla Papini insiste invece nella sua introduzione sul 'rapporto, controverso quanto in

fin dei conti comunque imprescindibile, tra letteratura e cinema', perché 'al di là delle tecniche di attuazione e, perfino, della specificità del genere, è [...] il presupposto etico e sociale a condizionare il giudizio critico della Banti'.

Tra la divaricazione massima e la massima interdipendenza, è possibile che cinema e letteratura intrattengano piuttosto nella critica bantiana una terza e ancora diversa relazione. È ovvio, e persino inevitabile, che le prese di posizione teoriche sulla letteratura corrano parallele e si intreccino con quelle sul cinema: come nella già citata notazione sul verosimile antonioniano, tanto più 'morale' del vero, dove riecheggiano le riflessioni dei saggi coevi su Manzoni e sul romanzo storico; o come nella polemica contro la sterilità letteraria e, ancora una volta, morale, del *nouveau roman* e dell'*école du regard*, estesa alle punte più radicalmente sperimentali del cinema francese che a quella scuola si ispirano - su tutti il Resnais di *L'année dernière à Marienbad* e il suo ispiratore Robbe-Grillet, gran tessitore di tele verbali sotto un 'cielo antistorico, antitemporale [...] dove incrociano nuvole di vecchi e nuovi filosofemi, fortezze volanti antipsicologiche e, insieme, vapori onirici freudiani'.

Ma la Banti è pienamente consapevole che letteratura e cinema, pur essendo entrambi forme di narrazione, hanno linguaggi diversi e non sovrapponibili. Al punto da liquidare un film in odore di culto proprio per il suo eccesso di letterarietà - ancora il Resnais di *Hiroshima mon amour*, dove 'il dialogo, dettato da Marguerite Duras, monotono, cantilenante, resisterebbe forse sulla pagina, non nelle lentissime sequenze dove i volti, i corpi, le voci degli amanti sono impiegati a pretendere una intensità poetica che costantemente si rifiuta' - e da apprezzare, delle pellicole tratte da opere letterarie, quelle che più coraggiosamente osano tradire la coloritura espressiva e i nessi narrativi dell'originale pur di restituirne il cuore (è il caso, ad esempio, del *Tom Jones* di Tony Richardson).

Due diverse modalità di narrazione, dunque. E però, appunto, due forme di narrazione. Anna Banti lo ripete continuamente: 'Esistono, in altri termini, narratori-registi che non hanno nulla da invidiare ai loro colleghi in carta stampata'. E ancora: 'Tutto questo si è detto ponendo mente alla crisi del cinema, non soltanto nazionale, e ai legami strettissimi che intercorrono fra cinema e narrativa: convinti come siamo che è già cominciata l'età in cui narrare per immagini può tentare un giovane più che la tradizionale pagina bianca'.

Entrambi dunque, cinema e letteratura, esistono per narrare una storia. Che non significa necessariamente narrare la Storia (sulla *Situazione del film storico* alla fine del

decennio '50 basti leggere l'articolo omonimo), ma avere senso storico. Dove senso storico sta per senso morale, distanza necessaria all'individuazione delle moralità universali, prospettiva giudicante anche quando il soggetto è di stretta attualità. E, infine, capacità di intrattenimento. La raffinatissima Banti, elitaria fino allo snobismo in tutti gli altri campi dell'arte, al cinema ha gusti tradizionali, quasi popolari. Non ama le avanguardie, né quelle storiche né le *nouvelles vagues* che tra gli anni '50 e '60 sconvolgono buona parte d'Europa (con l'unica eccezione di Truffaut, non a caso il più narratore della nuova leva francese), detesta il cinema d'arte e le circonvoluzioni intellettualistiche e predilige il cinema classico, tradizionale, ben fatto, meglio se con un solido messaggio al cui servizio mettere la sapienza artigianale di regista e maestranze.

Tra l'innovazione spericolata e solo apparentemente un po' fatua di *Les parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy e l'onesta ricostruzione di *Mademoiselle de Maupin* di Bolognini, la Banti non ha dubbi. Anzi, la liquidazione sarcastica di quello è strettamente funzionale alla valorizzazione delle doti di quest'ultimo, secondo un modello di articolo bipartito (o addirittura tripartito) che ricorre spesso negli scritti cinematografici bantiani e che viene il sospetto non sia dettato soltanto dalla necessità di aggiornare il più ampiamente possibile i lettori di un periodico a cadenza trimestrale. Se 'esiste [...] in queste recensioni una linea precisa', come sostiene Guido Fink, è forse, al di là delle scelte di gusto, dei punti fermi ideologici o delle inamovibili idiosincrasie, la linea della polemica. Quell'abbinare due, tre, quattro titoli, leggendoli e giudicandoli uno alla luce dell'altro, risponde forse a un bisogno di definire la propria idea di cinema innanzitutto *ex-negativo*, mescolando i toni dell'entusiasmo a quelli del risentimento, proiettando su una riuscita l'ombra di un fallimento – come se l'eco della speranza tradita del 1950 e del saggio sul *Neorealismo nel cinema italiano* non si fosse mai spenta.

La si avverte, ormai logora ma non ancora del tutto esaurita, nell'articolo di *Commiato* con cui Anna Banti si congeda dai lettori della sua rubrica nel dicembre 1977. Se l'antinarrazione ha vinto, sulla pagina come sullo schermo, non resta che tornare a rivedere 'i "capolavori" degli anni '30-'40 o i personaggi mito che si chiamavano Greta, Marlene, Jean Harlow, John Lionel e Ethel Barrymore e i tanti cavalieri senza paura dei grandi *western*. Purtroppo queste pellicole sono stanche, sbiadite, un po' sorde, talché l'*unicum* della risata di Ninochka [*sic*] ha l'aria di arrivarci da molto lontano. [...] E il romanzo "scritto"? Esso è forse più malato di

quanto non si osi pensare [...] Il passato, la storia? La sua funzione è diventare scienza o scomparire. Forse non è lontano il divieto di narrare, se non razionalmente, in forma di saggio tecnologico'. E allora non resta che affidarsi al verosimile e ricordare i film che non si è visto 'per la semplice ragione che non esistevano'. Ad esempio una *Daisy Miller* di cristallina purezza da affidare nell'immaginario alla regia di Tony Richardson, o la trascrizione cinematografica di *Marie Claire* 'della squisita e sconosciuta Marguerite Audoux'. Che è ancora un modo di rendere omaggio al 'vero veduto dalla mente per sempre'. Un modo di non spegnere lo schermo e di continuare a narrare.

Beatrice Manetti